

## ЗА МОДЕРНИЗМА И АКАДЕМИЗМА

(Коментар към един фрагмент от “Музикална поетика” на Игор Стравински)

Стефанка Георгиева ( Стара Загора)

*Игорь Стравинский занимает уникальное историческое место в музыкальном искусстве XX-ого века. В 40-ые годы, когда появляется его вторая книга, “Музыкальная поэтика”, он является одним из бесспорных “законодателей музыкальной моды” в современной музыке.*

*Выбранный фрагмент из книги представляет взгляды композитора на две художественные течения – “модернизм” и “академизм”, а также показывает его попытку определить и комментировать в этом контексте отношение музыкальных критиков к его собственному творчеству.*

*Igor Stravinsky takes a unique historical place in the 20<sup>th</sup> century music art. During the 40-s, when his second book, “Poetics of Music”, was published, he was undeniably one of the “fashion creators” in contemporary music.*

*The excerption from his book shows composer’s view on two art trends – “modernism” and “academism”, as well as his attempt to comment in this context on the opinion of musical critics about his own work.*

В музикалното изкуство на отминалото столетие Игор Стравински (1882-1971) заема уникално историческо място. Преживял залеза на късния романтизъм и импресионизма, а след тях появата на множество други художествени тенденции и композиционни техники – фолклоризъм и неокласицизъм, атоналност, додекафония и сериална техника, четвърттонови експерименти, алеаторика и сонористика, в края на живота си той е свидетел на възникването на конкретната и електронната музика. През различните периоди на своя дълголетен творчески път композиторът рядко остава страничен наблюдател на новите художествени явления. За съвременниците си той е “Цар Игор“, “човек на хиляда и един стила”, бесспорният “законодател на музикалната мода” през XX век. Премиерите на първите му три балета – “Жар птица” (1910), “Петрушка” (1912) и “Свещена пролет” (1913), взривяват артистичния свят на Париж. А творческата еволюция – сложна, парадоксална и противоречива, продължила повече от пет десетилетия, се вписва в културната история на Русия, Франция и САЩ, на Европа и Новия свят.

Сега, от дистанцията на времето, ретроспективният поглед към цялостното художествено наследство на легендарния “музикален Протей” представя обратите в неговото развитие не като низ от случайни “естетски” капризи, а като същностна черта на творческия му стил, формиран под

въздействието на музикалните традиции и духовната култура на родния Петербург от началото на XX век. Срещата на Стравински със Сергей П. Дягилев<sup>1</sup> в артистичния кръг “Мир искусства” през 1909 година предопределя житейската и творческа съдба на младия композитор, а посещенията в литературните салони и музикалното общество “Вечери на съвременната музика” го сбижават с А. П. Нурок и В. Ф. Нувел, познавачи и ценители на модерното френско изкуство.<sup>2</sup>

Контактите с тези интелектуални среди оставят видима следа в ранните опуси на Стравински. Поезията на символистите С. Городецки и П. Верлен става импулс за написване на два вокални цикъла (1908, 1910). Екзотиката на Далечния изток – в операта “Славейт” (1909–1914) и “Три японски песни” (1913), го привлича едновременно с древната славянска обредност, която той пресъздава заедно с Н. Ръорих в “Свещена пролет” (1913). Кантатата “Звездоликий” (1913), вдъхновена от едноименната поема на К. Балмонт, композиторът посвещава на К. Дебюси.

Останали дълго време встрани от погледа на неговите биографи (по обясними причини), тези страници от живота и творчеството на И. Стравински са обект на засилен изследователски интерес през последното десетилетие, провокиран преди всичко от новите фундаментални издания на публицистичното и епистолярното му наследство<sup>3</sup>. В центъра на вниманието е неговият т. нар. “руски” период (1910–1923), в който остават “скрити” много от загадките на творческата му еволюция. От една страна – впечатляващ е невероятният скок, който неизвестният млад композитор прави през тези години към европейска и световна популярност, като бързо се оттласква от руската музикална традиция (“Могъщата петорка” и “Беляевски кръжок”), олицетворявана в нейния завършен академичен вид от школата на учителя му по композиция Н. А. Римски-Корсаков (1844–1908). От друга – вдъхновение за творчество Стравински намира и в древната руска архаика – обредност, поетика, песенност. Прониквайки дълбоко в структурните закономерности на речта и мелодико-ритмическото богатство

<sup>1</sup> Сергей П. Дягилев (1872–1929) – руски музикален и театрален деец. Организатор на “Руските сезони” (от 1907 г.) и ръководител на трупата на “Руския балет” (от 1911 г.) в Париж. – Б. а.

<sup>2</sup> Според Николай Набоков (1903–1978) – американски композитор от руски произход, Стравински посещава литературните салони на Петербург от 1904 г. Вж.: N. Nabokov. Igor Strawinsky, Colloquium Verlag Berlin, 1964, с. 17. През тези години Алфред П. Нурок (1860–1919) е музикален и театрален критик, а Валтер Ф. Нувел (1871–1949) – музикално-театрален деец. По-късно и двамата стават сътрудници на С. П. Дягилев. – Б. а.

<sup>3</sup> И. Ф. Стравинский. Публицист и собеседник. (Съставителство, текстова редакция и коментари: В. Варунц). Москва, 1988 (в бележките нататък изданието се указва с абревиатурата СПС); R. Taruskin. Strawinsky and the Russian traditions (A Biography of the Works Through Mavra). I-II. Oxford University Press, 1996; И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии, т. I (1882–1912), т. II (1913–1922), т. III (1923–1939). (Съставителство, текстова редакция и коментари: В. Варунц). Москва, 1998, 2000, 2003 (в бележките нататък изданията се указват с абревиатурата ПРК).

на фолклора, композиторът открива в тях “кода” за обновяване на своя музикален стил. В “Приказка за Лисана” (1916), “Свадебка” (1914–1923), комичната опера “Мавра” (1923) и редица вокално-инструментални цикли постепенно се набелязват важни художествено-стилистични промени в неговия музикален език. Тези произведения, носещи отпечатъка на оригинален национален колорит, отличават Стравински не само от много негови съвременници – те го превръщат в “най-руския от всички композитори, които някога са творили и които в бъдеще може би ще творят”<sup>4</sup>.

Междувременно, установил се в Париж (до 1939 г.), Стравински продължава прецизно да “протоколира” в творчеството си многообразните промени в художественото мислене на ХХ век: докосва се до камерно-инструменталния стил на “Нововиенците” А. Шонберг<sup>5</sup> и А. Веберн<sup>6</sup>; до причудливо екстравагантния клавирен маниер на Е. Сати<sup>7</sup>, проправящ пътя на младата френска композиторска школа; до идеята за “нова простота”, която Жан Кокто провъзгласява в манифеста “Петелът и Арлекин” (1918). Дори естетиката на италианските футуристи (Русоло, Пратела, Деперо), не без въздействието на Сергей Дягилев, оставя знак в неговото творчество: самият Стравински дирижира в Рим през 1917 година един спектакъл по музика на “Фойерверк”, със светлинно оформление от Джакомо Бала. Увелича го и джазът, завладял бързо Европа след Първата световна война. Оригиначните ритми и мелодика на негърския фолклор се вписват трайно в стилистиката на поредица негови произведения – от “Историята на войника” (1918), “Рагтайм” (1918), “Piano-Rag-Music” (1919) чак до 50-те години на ХХ век в “Ebony Concerto” (1945) и “Preludium” за джаз-ансамбъл (1953).

Посочените примери не са спонтанни и мимолетни пориви за приобщаване на композитора към “модерното”. В началото на 20-те години “способността му да асимилира влияния и да ги преодолява, да присвоява и

<sup>4</sup> Р. Тарускин. Стравинский. Загадка гения – сп.” Музыкальная академия”, №2, 1992, с. 111.

<sup>5</sup> Арнолд Шонберг (1874–1951) – австрийски композитор, представител на нововиенската школа, която е свързана с естетиката на експресионизма. През 1911 г. се запознава с Василий Кандински, а чрез него и с експресионистичните художествени среди на “Синия конник”. Общи са техните възгледи за синетеза между живопис и музика. – Б. р.

<sup>6</sup> Антон фон Веберн (1883–1945) – австрийски композитор, представител на нововиенската школа. В духа на експресионизма развива серийната техника, при която има непрекъснато повторение на ред от звуци. – Б. р.

<sup>7</sup> Ерик Сати (1866–1925) – френски композитор, един из създателите на творческата композиторска група “Шестте” (“Les Six”), чиято дейност е особено активна през 20-те години. Заедно с писателя Жан Кокто той е неин идеолог. Не приема музикалния импресионизъм и апелира към опростяване на формата и обръщане към леките популярни жанрове на рагтайма, валса и тангото. – Б. р.

бързо да отхвърля избрания художествен стил<sup>8</sup> става отличителна черта на неговия индивидуален композиторски почерк.

Нека поразсъждаваме върху това интересно наблюдение, изказано от сина на композитора във връзка с последвалия рязък обрат в творческия път на Стравински, определян като “неокласицизъм”. Не проблясва ли в този изкусен талант предстоящото съзнателно обръщане към отминалите епохи на музикалната история, което той скоро ще предприеме и ще се опита да обгърне в безкрайното му многообразие? Дали историко-стилистичната “еклектика” в творчеството му, станала прицел на многобройни критики, не е своеобразна форма на дистанциране от нароилите се “-изми” в модерното изкуство? И едновременно с това – не поражда ли тъкмо досегът с тях несравнимата оригиналност на Стравински? Неокласицизмът отрицание ли е на предишните увлечения на композитора към фолклора и модерността? Въпроси, на които в продължение на десетилетия изследователите на творчеството му дават разноречиви тълкувания.

След години, обръщайки се към този прелом, композиторът разказва: “Балетът “Пулчинела” (1920) беше моето откритие на миналото (...). Нито един критик не успя да разбере това в момента и аз бях многократно атакуван за “подражателство”, за композиране на “проста” музика и обвиняван в дезертъорски “модернизъм”<sup>9</sup>. “Така започва пътешествието на Стравински назад в музикалноисторическото време: от раннокласическия италиански XVIII век, инструменталната музика на барока и “чистия контрапункт” (“Октет за духови инструменти”, 1922), “Концерт за пиано и духови инструменти” (1924) към вечните теми и сюжети от античната литература и Стария завет (операта оратория “Едип цар” от 1926 г., либрето по Софокъл на Ж. Кокто), балета “Аполон Мусагет” (1928), “Симфония на псалмите” (1930), мелодрамата “Персефона” (1934, фр. текст на Андре Жид), за да стигне в края на творческия му път до други, съвършено различни художественостилистични траектории.

В началото на 40-те години, времето, когато Стравински пише своята “Музикална поетика”, той е безспорният лидер на музикалния неокласицизъм, една от водещите художествени тенденции в европейската култура от първата половина на XX век.

\* \* \*

<sup>8</sup>Th. Strawinsky. Igor Strawinsky. Mensch und Kunstler, B. Schott's Sohne, Mainz, 1951, с. 23. Фьодор И. Стравински (1907–1989) е най-големият син на Игор Стравински. Известен е като художник. Първото издание на неговата монография е: Th. Strawinsky. Le Message d'Igor Strawinsky. Lausanne, 1948. – Б. а.

<sup>9</sup>Цит. по: В. Brook. Stravinsky's Pulcinella: the “Pergolesi” sources. Aus: Musiques, signes, images: liber amicorum: Francois Lesure / réunis et présentés par J. M. Fauquet. Minkoff, Geneve, 1988, p. 46.

За разлика от много свои съвременници – Дебюси, Онегер, Казела или Прокофиев, И. Стравински рядко се заема с музикалнокритическа дейност. Предпочита интервюто, устното слово, говори с охота за себе си, излагайки пред събеседниците с блестящ полемичен стил своите художествени позиции. Този жанр като че ли най-много подхожда на открития му, светски начин на живот. От неговите снимки се създава представа за изискан парижки денди, за когото посещенията в салоните на известни аристократи (княгиня Е. дьо Полиняк и др.) или контактите със звездите на модата (Коко Шанел) са част от ежедневието. Но дори и в случаите, когато композиторът демонстрира предизвикателно такъв стил на живот или спонтанно започва да експериментира (с механичното пиано например), той съхранява траен интерес към различни области на науката, страстта си на библиоман и любопитството към новото.

“Без преувеличение може да кажем, че нито един западен композитор през ХХ век не достига за своето време нивото на знания, които има Стравински, – пише М. Друскин, един от проникновените изследователи на творчеството му – философия и религия, естетика и психология, математика и история на изкуствата – всички те са в неговото полезрение; проявявайки необикновена осведоменост, той сам иска да се ориентира във всичко като специалист, който притежава собствен възглед по даден въпрос.”<sup>10</sup>

Стравински става “музикален писател” на пръв поглед случайно, вследствие на ред външни обстоятелства. Получил френско гражданство през 1934 година, той започва да пише първата си книга – “Хроника на моя живот” (“Chroniques de ma vie”, 1935), с надеждата, че нейният успех ще подпомогне избирането му за член на Френския институт – авторитетно научно средище, обединяващо в пет академии известни учени, писатели, художници и композитори<sup>11</sup>. Какво привлича неизтощимия новатор в света на академиците? Нима признанието от един консервативен кръг сега го съблазнява повече от оваците на публиката, които е получил във Франция, неговата “втора родина”?<sup>12</sup>

Избирайки “хрониката” като жанр на своя разказ за младостта, композиторът като че ли прави опит да се “впише” в традицията на историческото повествование, която възниква в античната литература и получава широко разпространение през Средновековието. Така той сам “задава” умерения тон на изложение в книгата си, тушира декларативността на съжденията и

<sup>10</sup> М. Друскин. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Москва, 1974, с.13.

<sup>11</sup> Провалът му в балотажа през 1936 г. и изборът на Ф. Шмид (1870–1958) за член на Института, негов близък приятел от ранните парижки години – доста посредствен като композитор, е една от най-унизителните страници в биографията на Стравински. – Б. а.

<sup>12</sup> Тези думи Стравински изрича в интервю по френското радио през 1936 г. Материалът се пази в неговия архив във вид на машинописно копие. Вж. ПРК, т. III (1923–1939), цит. съч., с. 596. В неговата действителна родина – по онова време СССР, от 1930 г. в официално е забранено изпълнението на неговите произведения. – Б. а.

приглушава тънките иронични нотки в изказа си. Поредната метаморфоза в своя живот Стравински осъществява с помощта на В. Нувел, професионален литератор, приятел и всъщност негов истински съавтор<sup>13</sup>. Спомените му – отначало докрай, оставят впечатление за сдържаност и скромност. Това са размишления, с които той иска “да разпръсне недоразуменията”, натрупали се около него, като покаже на читателя “истинското си лице”, “своите симпатии, вкусове и антипатии”<sup>14</sup>.

Откритата рефлексия към собствената личност и творчество, която Стравински демонстрира в “Хрониката”, не впечатлява академиците от Френския институт. Но съзнателно или не, композиторият постига целта си в друг план. С философските “отстъпления” за феномена на музиката, за “близостта между съвременните и отминалите епохи”, за вечното “противопоставяне на Аполоновото и Дионисиевото начало в изкуството” и много други идеи, вплетени в летописа на творчеството, той полага всъщност основите на своя музикална естетика, очертава пространството на цяла програма от художествени възгледи, които ще развива и защитава през следващите години.

И както винаги, когато прави поредната си творческа или публицистична изява, Стравински отново ни изправя пред парадокси. Пространните разсъждения в книгата за влиянието на академичната школа на Николай Римски-Корсаков върху собственото му творческо формиране и откровеността, с която той говори за опитите си да ѝ подражава “с всички сили” в първите композиционни опити, са разбираеми<sup>15</sup>. Но какво провокира неговите думи за Сергей Дягилев, представящи “нездравата атмосфера” в кръга на легендарния импресарио с цел “търсене на сензации” и “модернизъм” на всяка цена?<sup>16</sup> Трудно е да се посочат накратко причините, породили естетическия разрыв между тях, който Стравински описва в спомените си: сами по себе си те могат да бъдат тема на отделен коментар.

Сега, разглеждани в контекста на цялостното творческо наследство на Стравински, тези епизоди от “Хрониката” не се възприемат така драстично. В еволюцията на художественоестетическите му възгледи те остават като един опит от негова страна да се самоопредели, да намери своето място между “академизма” и “модернизма” – две течения, очертаващи полюсите в

<sup>13</sup> Макар че никога не се упоменава в изданията, съавторството на В. Нувел не подлежи на съмнение. За това говорят редица факти от писмата на Стравински от края на 1934 г. и началото на 1935 г. Вж. ПРК, т. III (1923–1939). Цит. съч., с. 542–567. Първото издание на “Chroniques de ma vie” е осъществено от изд. “Demoel et Steele” в Париж през 1935 г. Книгата е преведена на руски език през 1963 година. “Хроника на моя живот” има две издания на български език от 1965 и 1976 г. – Б. а.

<sup>14</sup> Игор Стравински. Хроника на моя живот. София, 1976, с. 223–224, с.43–45.

<sup>15</sup> Игор Стравински. Цит. съч., с.43–45, с.202.

<sup>16</sup> Игор Стравински. Цит. съч., с. 202.

развитието на европейската музикална култура, в това число и на руската музика през първата половина на XX век.

Композиторът избира като че ли най-подходящия момент. Страстите около него са затихнали, публиката посреща спокойно, дори равнодушно новите му премиери. “Проблемът Стравински” е вече разрешен, но не така, както предвиждаха критиците и музиколозите (...), просто трябва да се слуша неговата музика, за да се разбере достъпността, която се открива в нея.”<sup>17</sup>

Това е гласът на П. Сувчински, най-верния приятел, в чиито съвети и идеи Стравински все по-често се вслушва<sup>18</sup>. Не без въздействие и внушение от негова страна той започва да пише втората си книга – “Музикална поетика”. Двете концертни турнета в Новия свят (през 1935 и 1936 г.) срещат “истинско разбиране и жив интерес към музиката му” сред публиката<sup>19</sup>. Премиерите на най-новите му произведения – балета “Игра на карти” (Ню Йорк, Метрополитен опера, 1937), “Концерт in Es ‘Dumbarton Oaks’” (Вашингтон, 1938), на “Симфония in C” (написана по поръчка на Чикагския симфоничен оркестър, 1940), стават събития в музикалния живот на Америка. Ето защо поканата за цикъл лекции пред студентите от Харвардския университет не идва случайно и става повод Стравински да изложи отново, в друг ракурс, художественоестетически проблеми, които го вълнуват<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Из писмо на П. П. Сувчински до П. Н. Милоков от 24. VI. 1938 г., Париж. Вж. ПРК, т. III (1923–1939), цит. съч., с. 650.

<sup>18</sup> Пьотр П. Сувчински (1892–1985) – руски културолог, философ и музиколог. “Сивият кардинал, внушаващ на Стравински идеите на “Музикална поетика”, му оказва огромно духовно въздействие, което не сме осъзнали напълно”, пише Р. Тарускин. Вж. Р. Тарускин. Цит. съч., с. 104 – Б. а.

<sup>19</sup> Из писма на И. Стравински от тези години. Вж. ПРК, т. III (1923–1939). Цит. съч., с. 565, 576 и др.

<sup>20</sup> Лекциите са поръчани през 1827–1928 г. от Едуард У. Форбс – американски писател и издател, ръководител на Катедрата по поетика на името на Чарлз Елиот Нортон (Charles Eliot Norton Chair of Poetry) и на Катедрата по история на изкуствата в Харвардския университет през периода 1873–1897. Цикълът включва 6 лекции: I. “Запознанство”, II. “Феноменът на музиката”, III. “Композирање на музика”, IV. “Музикална типология”, V. “Музикална интерпретация”, VI. “Превратностите в руската музика”, и епилог. Първите пет Стравински пише съвместно с А. Р. Мануел (1891–1966) – френски композитор и музикален писател, а последната лекция – с П. Сувчински. Процесът на работа върху “Музикална поетика” може да се проследи в кореспонденцията между И. Стравински и П. Сувчински от 1939 година. Вж. ПРК, т. III (1923–1939). Цит. съч., с. 669–707.

Първата, при това непълна, публикация на лекциите е на френски език (1945 г., Париж). В нея по неизвестни причини не е включена лекцията за руската музика. В такъв съкратен вид е и английският превод на “Музикална поетика” (САЩ, Кеймбридж, 1947 г.) Едва през 1952 г. отново в Париж излиза пълното им издание. На руски език досега са публикувани само отделни фрагменти от тях. В процес на подготовка е издаването на цялата книга.

Един от тях е въпросът за “модернизма и академизма”, който композиторът интерпретира в избрания фрагмент от “Музикална поетика”.

**Игор Стравински**

### Музикална типология

#### (Фрагмент)<sup>21</sup>

(...) “Отдавна мина времето, когато Бах и Вивалди са говорили на един и същ език и учениците им го повтаряли след тях, променяйки го несъзнателно според своята индивидуалност. Отмина времето, когато Хайдн, Моцарт и Чимароза се сближаваха в произведения, които ставаха модел за последователите им от типа на Росини, който обичаше да повтаря, че Моцарт е радостта на неговата младост, отчаянието на зрелостта му и утеха за старините.

Тези времена отстъпиха място на новия век, който иска да уеднакви всичко в областта на материята и наред с това се стреми да разруши всеки универсализъм в областта на духа в полза на анархичния индивидуализъм. Ето защо центровете на културата от всеобщи се превръщат в обособени. Те се концентрират в национални рамки, дори в религиозни, докато не се разплиеят и изчезнат напълно.

Съзнателно или не съвременният артист е затънал напълно в тази адска нагласа. Срещат се наивници, които се радват на това състояние на нещата. Има и престъпници, които го одобряват. И само малцина се плашат от самотата, която ги принуждава да се затварят в себе си, докато цялото им същество се стреми да излезе навън.

Универсализмът, чиито блага ние постепенно губим, е съвсем различен от космополитизма, който постепенно ни завладява. Универсализмът предполага продуктивност на една комуникабелна и разпростираща се навсякъде култура, докато космополитизмът не предвижда нито действия, нито доктрина и води до пасивната индиферентност на стерилния еklektизъм.

Универсализмът предполага на всяка цена подчиняване на предварително установен ред. Доводите му много са убедителни. На този ред се подчиняват от любов или от предпазливост. И в единия, и в другия случай плодовете на подчинението не закъсняват.

<sup>21</sup> Предложеният фрагмент е от “Музикална типология” – IV глава на “Музикална поетика” от Игор Стравински. Текстът е от “Мысли из “Музыкальной поэтики”, Музыкальная типология. Вж. сб. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. Москва, 1973, с. 43–46. Тъй като там не е указано основното издание на книгата, за сравнение при превода е правен паралел със съответните страници от *Musikalische Poetik. Sieben Vorlesungen vor Studenten der Harvard University (1939/40). Aus dem Französischen übertragen von Heinrich Strobel. B.Schott' Sohne. Mainz. с. 212–214.* Превод от руски е на автора на статията Ст.Георгиева.



(...) Казаното е достатъчно, за да определя своята позиция, но аз не бих могъл да изпълня задачата си, ако не задържа малко вниманието ви към други два антагониста – модернизма и академизма.

Ще започна с това: какъв несполучлив неологизъм е думата “модернизъм”? Какво точно означава тя? В истинския си смисъл тази дума означава разновидност на теологичния либерализъм, осъден като ерес от Римската църква<sup>22</sup>. Дали модернизмът в изкуството заслужава подобно осъждане? Боя се, че заслужава. Съвременен е това, което принадлежи на времето си. Понякога артистите са упрекувани, че са твърде съвременни или обратно – недостатъчно съвременни. По същия начин може да се упрекне и самото време за това, че не е достатъчно съвременно или пък е твърде съвременно. Неотдавна една анкета показва, че Бетовен е най-популярният композитор в Америка. На това основание може да се твърди, че Бетовен е много съвременен, а такъв значителен композитор, какъвто е Паул Хиндемит, изобщо не е модерен, защото той дори не фигурира в списъка на композиторите, получили най-много гласове.

Сам по себе си терминът “модернизъм” не съдържа нито похвали, нито порицания, нито задължава. И точно в това е неговата слабост. Смесът на думата изчезва, погребан от разнообразните ѝ употреби. Казват, че човек трябва да живее заедно със своя век. Съветът е напълно излишен: може ли да бъде другояче? Дори да бях искал някога да започна всичко отначало, то и най-енергичните усилия на моята престъпна воля биха останали напразни.

Някои се възползваха от покорството на този нищо незначещ термин, опитвайки се да му придадат някаква форма или окраска. Но тук аз отново питам: “Какво е модернизмът?”. Преди тази дума никога не е била използвана, била е дори непозната. А нашите предшественици не са били по-глупави от нас. Не е ли появата на същата дума признак за упадък на нравите и вкуса? В дадения случай трябва да отговорим утвърдително.

Много бих искал тази дума да ви затрудни така, както и мен. Би било по-просто да престанем да лъжем и да признаем, че наричаме модернизъм всичко, което гъделичка нашия снобизъм в пълното значение на тази дума. Но какъв е смисълът да гъделичкаме снобизма си?

Терминът “модернизъм” е още по-несполучлив, когато го употребяват паралелно с друг, чийто смисъл е пределно ясен. Говоря за “академизъм”.

Казват, че една творба е академична, ако тя е композирана точно по учебните правила. От това следва, че академизмът, разглеждан като едно школко упражнение, основано върху подражание, сам по себе си е полезен и

<sup>22</sup> Тук Стравински очевидно има предвид религиозното католическо движение, представляващо съвкупност от доктрини и тенденции, които имат общата цел “да обновят тълкуването на социалната доктрина на църквата и да я съгласуват както с модерната историческа критика, така и с изискванията на съвременната епоха. (Наименованието “модернизъм” дават на религиозната криза от времето на папа Пий X (1903–1914 г.) във Франция и Италия. Тези модернистични идеи са осъдени през 1907 година с декрета *Lamentabili* и енцикликата *Pascendi*.) Вж. Petit Larousse illustré. Paris, Larousse, p.633. – Б. а.

дори необходим за начинаещите, които се учат по определени модели. От това пък следва, че академизмът не бива да излиза извън консерваторията и че тези, които го приемат за свой идеал, създават безкръвни и сухи произведения.

Днешните музикални критици свикнаха да измерват всяко ново произведение с еталона на модернизма, т. е. с мащаба на една пустота, като бързо прехвърлят в категорията на академизма, който те разглежда като противоположност на модернизма, онова, което не е в крак с екстравагантностите, които в техните очи са крайната цел на модернизма. Всичко, което на тези критици им изглежда неясно и мъгливо, автоматично се отнася към областта на модернизма. А това, което са принудени да признаят за ясно, логично и лишено от двусмисленост, която би могла да ги подхлъзне, се отнася на свой ред към академизма. Въпреки това ние можем да използваме академични форми, без да рискуваме да станем академисти. Този, който се срамува да ги прилага, независимо че има нужда от тях, показва само безсилието си. Много често съм констатирал такова странно неразбиране от страна на онези, които се мислят за достойни съдии на музиката и нейната съдба! Още по-неразбираемо е, че същите музиковеди смятат заимстването на старинни народни или религиозни песнопения, хармонизирани по начин, чужд на тяхната същност, за напълно естествено и нормално. Тези критици не се смуцават от нелепото използване на лайтмотиви. Те се оставят да бъдат въвлечени в набези върху музиката в съпровод на байройтската агенция на Кук<sup>23</sup>. Смятайки се за много прогресивни, те аплодират въвеждането в една симфония на екзотични ладове, старомодни инструменти и похвати, които са създадени за съвсем друга употреба. Наплашени до смърт от перспективата да се покажат такива, каквито са в действителност, те се нахвърлят свирепо върху бедния академизъм, защото толкова се страхуват от осветените от традицията форми, колкото и любимите им композитори, които не смеят да докоснат тези форми.

Аз самият често съм заимствал академични форми, без да скривам удоволствието си, и съм ставал изкупителна жертва на тези господа.

Най-злите ми врагове винаги са ми оказвали честта с признанието, че много добре разбирам какво правя. Академичният темперамент не се придобива и изобщо никакъв темперамент не се придобива. Следователно аз нямам специфичен академичен темперамент. Ето защо използвам формите му винаги съзнателно и по свое желание. Използвам ги съзнателно – така, както бих използвал и фолклора. Това е суровината за моите произведения. Затова ми е много смешно, когато цензорите ми не могат да защитят позицията си, понеже волю-неволю ще им се наложи да признаят това, което днес отхвърлят.

Аз не съм повече академист, отколкото модернист, не повече модернист, отколкото консерватор. "Пулчинела" достатъчно доказва това. Не ме питайте какъв съм аз."(...)

\* \* \*

<sup>23</sup> Кук – неукротим антивагнерианец. Стравински визира тук организаторите на оперния фестивал в Байройт. – Б. пр.

Малцина композитори (не само през ХХ век) са дръзвали да изкажат с думи идеите в собственото си творчество, още по-малко са поемали риска да дефинират невралгичните и деликатни проблеми в съвременното изкуство. Стравински е един от тях. Като прозорлив критик и анализатор, внимателно вглеждащ се в многоликия свят на своята художествена действителност, в “Музикална поетика” композиторът поднася изненадващо смели, поразителни и убедителни идеи и констатации, които се превръщат в своеобразен “ключ” за тълкуване на неговото творчество и музиката на ХХ век.

Независимо от спорадично възникващите в музиковедските публикации съмнения относно авторството и оригиналността на мислите му, книгата като цяло, а по-често отделни фрагменти от нея са постоянно в ползрението на изследователите. Избраният по-горе текст се фокусира върху едни от най-ярките идеи на Стравински, изложени в нея. Ето някои от тях.

### 1. Опитът за дефиниране на “модернизма” като явление в музиката на ХХ век

Стравински започва пледоарията си за “модернизма” от “висока нота”, с емоционално възклицание, нетипично за неговия литературен стил. Изложението му, накъсано от реторични въпроси, целящи да провокират слушателите, е по-скоро беседа, отколкото строг теоретикоаналитичен обзор. Композиторът не просто въвежда, той ни “потопя” в сложната проблематика на това явление в музиката на ХХ век.

И това не е случайно. В криволичещия и нееднозначен път на новото изкуство през изминалите десетилетия собственото му творчество се определя и възприема като емблематично за много от новите художествени тенденции. Попадайки постоянно под прицела на критиката, то често става обект на различни квалификации, изобилстващи с терминологични неологизми от рода на “модернизъм”. Ето защо Стравински си позволява да говори свободно за тях и се заема да ги тълкува – така, както никой от неговите съвременници музиковеди не може да го направи<sup>24</sup>.

Всъщност някои размишления от ранната му публицистика водят директно към този текст, като подготвят ясната и категорична оценка на композитора за “модернизма”, изказана в харвардската лекция. “Аз ненавиждам модернистичната музика – четем в едно негово интервю още през 1925 година. – Не съм модернист и нямам претенцията, че създавам музиката на бъдещето, така както не се опитвам да копирам музиката на миналото. Живея в днешния ден и мисля, че пиша съвременна музика. (...)”

<sup>24</sup> Един от първите опити предприема Х. Мерсман в труда си “Модерната музика от романтизма насам” (“Moderne Musik seit der Romantik”, 1927). Голяма част от изследванията по тази тема се появяват чак след 50-те години на ХХ век.

За мен модернизмът е твърде претенциозен. *C'est un mot compromis.*<sup>25</sup> Тези думи на Стравински, превърнати не без “помощта” на журналистите и музикалните критици в своеобразно естетическо кредо, се мултиплицират в различни публикации повече от едно десетилетие преди появата на “Поетиката”<sup>26</sup>.

Безусловно обогатен от своя творчески опит, но оставайки все така непоколебим в позицията си към произволните експерименти и “неспособни неологизми” в музиката на XX век, в началото на 40-те години той добавя нови нюанси в тълкуването на модернизма. В широкия, сегментарен спектър на това явление композиторът вижда не само “признак на упадък на нравите и вкусовете” на своето време. С находчиво вметната аналогия, сочеща популярността на Бетовен и П. Хиндемит<sup>27</sup> сред слушателите, Стравински всъщност насочва вниманието към функционирането на един важен за съвременната музикална култура процес: в нея се акумулира и непреходната модерност на класическата музикална традиция. Така композиторът сякаш неволно преповтаря схващането си за връзката между “старинната и съвременната музика”, изказано вече в “Хрониката”: “Непосредствено предшестващите ни епохи временно се отдалечават от нас, докато други, много по-далечни, ни се струват близки; тук се крие оная закономерност, която определя непрекъснатата еволюция както на изкуството, така и на другите области от човешката дейност.”<sup>28</sup>

## 2. За опозицията „модернизъм“ – „академизъм“

За разлика от рано проявената чувствителност към различните интерпретации на “модернизма”, Стравински подминава с подчертано безразличие почти всички останали терминологични дефиниции на новата музика. Дори в живата му реч не се срещат определения като “импресионизъм”, “експресионизъм” или “фолклоризъм”, често използвани от критиците за характеристика на музиката на други велики негови съвременници. Един от парадоксите в това отношение е, че композиторът никога не се заема да тълкува и “неокласицизма” – понятие, което още през XX век се превръща в синоним на собственото му творчество. Иронизирайки по повод на този нео-

<sup>25</sup> “*C'est un mot compromis.*” (фр.) – “Това е компромисна дума.” Из интервюто “Модернисты превратили современную музыку в руины - говорит Стравинский” (1925). Вж. СПС. Цит. съч., с. 54.

<sup>26</sup> Вж. СПС. Цит. съч., с. 57, 59, 65.

<sup>27</sup> Паул Хиндемит (1895–1963) – немски композитор и музиколог. – Б. р.

<sup>28</sup> Игор Стравински. Цит. съч., с. 129.

логизъм с определението “label” (от английски – “етикетче” – бел. Ст. Г.), той предупреждава: “С тази дума се злоупотребява. Тя не означава нищо.”<sup>29</sup>

Що се отнася до “академизма” като консервативна творческа позиция, той попада в полезрението на Стравински твърде късно: за пръв път в неговата “Хроника”, едва в средата на 30-те години, и това, както изтъкнахме, не идва като следствие от спонтанно избликнал интерес към тази практика в композиторското творчество. Необходимостта да говори за него възниква в момент, когато той, загубил завинаги връзките със собствената музикална култура, се връща “назад” към музикалната традиция, дирейки в нея вдъхновение и опора.

В музикалната типология на “Поетиката” Стравински поставя друг важен акцент в схващането си за академизма. Като критикува рутинното отношение към традицията, наложено от различни музикални школи, той сочи и възможности за репродуцирането на академичния опит извън рамките на строгите, ограничаващи канони. Признавайки, че сам се е възползвал от него, композиторият не скрива удоволствието, “с което заимства академичните форми”. Едно истинско предизвикателство от негова страна към онези критици, които го упрекуват в “псевдокласицизъм”.

Очертавайки собствения си възглед за опозициите “модернизъм” – “академизъм”, Стравински неизбежно търси и своето място между тези две тенденции в музикалното изкуство от първата половина на XX век. Със знаменитата си фраза: “*Аз не съм повече академичен, отколкото модерен, и не повече модерен, отколкото консервативен*”, той не само категорично отказва да го дефинира, но и предупреждава творчеството му да не бъде оценявано посредством тази антиномия. Усещащ у себе си сплита на много и различни линии от музикалната традиция и съвременното изкуство, Стравински оставя всъщност неразрешена най-голямата загадка на феноменалния си стил.

### 3. Универсализмът – един от възможните пътища в модерното изкуство

Привидно насочени към съвременността, разсъжденията на Стравински за “модернизма” и “академизма” не са поставени извън контекста на историческото време. С изострен усет за историзъм (който се откроява много по-ясно в пълния текст на “Музикална типология”, отколкото в коментирания фрагмент) той се обръща към своите предшественици и се опитва да

<sup>29</sup> Вж. СПС. Цит. съч., с. 97. Едва в края на живота си Стравински ще заговори отново за своя “толкова необикновен неокласицизъм”, поставяйки в руслото на тази художествена тенденция и други двама съвременни композитори – А. Шонберг и П. Хиндемит. – Б. а.

преосмисли музикалната история така, сякаш иска да припомни целия ѝ хилядолетен опит.

Необходимо е да уточним – този негов порив към миналото не е изолиран случай в музикалната култура през първата половина на XX век. Тенденцията към нов прочит на музикалноисторическото наследство е присъща и на други композитори, негови съвременници, които днес с основание наричаме “класици на модернизма”: А. Шонберг и П. Хиндемит, А. Онегер, Б. Мартину... Но това, с което Стравински рязко се разграничава от тях и често става прицел на критика, е стремежът му да обхване традицията в нейната цялост. Композиторът остро усеща нарушеното единство в съвременната култура и се опитва да го възстанови отново. Той работи като добросъвестен реставратор на историята и събира отломъците на традицията, която в XX век изглежда като невъзвратно загубена. Този негов подход, несравним с повърхностния еkleктизъм и космополитизъм в произведенията на много от неговите т.нар. последователи, няма аналог в музикалната култура на XX век.

“Какво означава всъщност това желание да обгърнеш цялото време на музиката? Какъв е неговият смисъл?” – пита Милан Кундера в задочен спор с Теодор Адорно, един от непримиримите критици на Стравински. И с метафоричната интерпретация на поставените реторични въпроси разкрива интригуваща перспектива пред изследователите на неговото творчество: “Стравински е един от тези, които отвориха вратите към далечни хоризонти и поставиха възможно най-широките основи за безкрайното пътуване, каквото е модерното изкуство.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> М. Кундера. Импровизация, почит към Стравински. – *Lettre internationale*, 1994, N 7, с.87